

Unterbrochene Erzählung

Kollektive Erinnerung und die Sprache von Denkmälern

Im Zentrum meiner Überlegungen steht ein Zitat von Hannah Arendt von 1959: „Sofern es überhaupt ein ‚Bewältigen‘ der Vergangenheit gibt, besteht es in dem Nacherzählen dessen, was sich ereignet hat; aber auch dieses Nacherzählen, das Geschichte formt, löst keine Probleme und beschwichtigt kein Leiden, es bewältigt nichts endgültig. Vielmehr regt es [...] zu immer wiederholendem Erzählen an.“

Keine Lebensweisheit, keine Analyse, kein noch so tiefsinniger Aphorismus kann es an Eindringlichkeit und Sinnfülle mit der recht erzählten Geschichte aufnehmen.¹

Was bedeutet diese Aussage von Hannah Arendt in Gesellschaften wie den unseren, in denen die Erzählung durch einschneidende historische Ereignisse unterbrochen ist bzw. längere Zeit unterbrochen war? Dieser Frage werde ich im Folgenden nachgehen und mich dabei auf die Erzählung über die NS-Zeit aus der Perspektive der Bundesrepublik beschränken. Zuspitzen werde ich meine Darstellung auf die Frage: Gibt es im öffentlichen Raum eine künstlerisch-ästhetische Sprache, die in der Lage ist, die Wiederaufnahme der unterbrochenen Erzählung anzuregen?

1 Hannah Arendt, Lessingpreisrede am 28. Sept. 1959. Essay von Ingeborg Nordmann. Reihe „Reden“, Bd. 27. Hamburg 1999.

Seit etwa zehn Jahren erleben wir in Deutschland einen Boom von Erzählungen über die NS-Zeit als fiktionale Nacherzählungen in Romanen und in Spielfilmen, aber auch dokumentarisch in biografischer Literatur und in Dokumentarfilmen, und zunehmend gibt es eine problematische Mischung von beiden.

Meine Generation, die sich selbst als die Jugendgeneration in einer „vaterlosen Gesellschaft“ begriff, beklagte und beklagt bis heute, dass es kein Gespräch mit den Eltern gab.² Die Antwort dieser Generation war der aktive, nachhaltig und mit großem Ernst betriebene Versuch, das „System des Nationalsozialismus“, seine Machtstrukturen, seine Organisationsformen und seine Strategien der Bewusstseinsproduktionen zu analysieren. Dies mündete in der schrittweisen Ausdifferenzierung der Rolle der gesellschaftlichen Gruppen, Funktionseliten und Wirtschaftsbereiche, d. h. der Firmen und Banken, der Kirchen, der Gliederungen des Staatsapparates bis hin zu den Wissenschaften. Sehr spät kam die Rolle der Wehrmacht in den Blick und erst im Jahr 2005 die Verwicklungen des Auswärtigen Amtes und des Diplomatischen Corps.

Dieser Fokus auf das „System“ teilte lange Zeit die Wahrnehmung in „Opfer“ und „Täter“, die jeweils isoliert voneinander betrachtet wurden. „Die Opfer“ wurden beklagt, in Opfergruppen unterteilt und bis auf einige wenige zu Symbolfiguren gewordene Menschen, wie Anne Frank, für lange Zeit entindividualisiert und noch in der Erinnerung in den Konzentrations- und Vernichtungslagern exterritorialisert.

Aus heutiger Sicht ist das „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“ ein in Beton geronnener Ausdruck dieser System-Perspektive mit der Pathosformel: Diesem monströsen Menschheitsverbrechen müsse ein ebenso großes Denkmal entsprechen. Die 17 Jahre währende Auseinandersetzung um dieses Denkmal, um den Ort und später um seine künstlerisch-architektonische Form führte – wie durch einen Katalysator – auch zu Ausdifferenzierungen von anderen gesellschaftlichen Erzählformen, die wir mit Maurice Halbwachs „kollektive Erinnerungskonstruktionen“ nennen.³

Auf der einen Seite also bildet sich seither die Erinnerungskultur als große nationale Erzählung ab, in deren Zentrum das Bekenntnis der Nation zur Verantwortung für jenes Unrecht steht, das sechzig bis siebzig Jahre zuvor in

2 Alexander Mitscherlich, *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft*, München ¹⁴1982.

3 Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Stuttgart 1967.

ihrem Namen geplant und begangen wurde. Manchmal wurde in diesem Zusammenhang vom „Gründungsmythos“ der neuen, der „Berliner Republik“ gesprochen – auch wenn die Idee für dieses Denkmal ursprünglich aus einer zivilgesellschaftlichen Initiative hervorging. Auf der anderen Seite finden sich Erzählformen, in denen die Geschichte heruntergebrochen wird auf menschliche Dimensionen. Der kleine Appendix unter dem großen Mahnmal, der „Ort der Information“, der eher als Kompromiss hinzukam, ist nicht zufällig – quer durch alle politischen Parteien – von jüngeren Abgeordneten erstritten worden. Die dort sichtbare Individualisierung der Opfer ist – vereinfacht gesprochen – eine Perspektive vor allem der jüngeren Generation, deren Vorläufer in populären fiktionalen Filmen wie „Schindlers Liste“ und in der breiten Rezeption biografischer Literatur zu finden ist. Vor allem ist ein zunehmendes Interesse der Enkelgeneration an Zeitzeugenbegegnungen zu beobachten, in denen sie die Authentizität suchen, die in Zeiten der synthetischen und digitalisierten Bildproduktion zunehmend verloren geht.

Die Enkelgeneration war es auch, die sich in auffällig großer Zahl auf die textlastigen und auch individualisierten Ausstellungen wie die überarbeitete Ausstellung über die Verbrechen der Wehrmacht und die Ausstellung über die Frankfurter Auschwitzprozesse einließ. Dies ist ein äußeres Zeichen dafür, dass diese Generation mit einer gewissen Unbefangenheit wieder das Gespräch mit der Großelterngeneration sucht, was der ersten Nachkriegsgeneration nicht gelungen war und für das sich die Zwischengeneration, die heute 35- bis 45-Jährigen, weniger interessierte. Letztere mussten sich intensiv mit den Moralansprüchen der ersten Nachkriegsgeneration auseinandersetzen, sich teilweise auch von ihnen absetzen und hatten es daher schwer, eigene, unverstellte Zugänge zum Thema zu finden.

Bei der eher unbefangenen Enkelgeneration kommt es zu neuen Umwertungen und Mystifizierungen in der Weise, dass sich viele ihre Großväter als „widerständig“ oder zumindest als „schuldlos schuldig“⁴ konstruieren, wie es mehrere Studien des Kulturwissenschaftlichen Instituts in Essen nachgewiesen haben. Ihre Konstruktion, ihre Wunschfigur heißt: „Opa war kein Nazi“.⁵

4 Harald Welzer, Schön unscharf. Über die Konjunktur der Familienromane, in: *Mittelweg* 36 (Literaturbeilage), Hamburg 2004.

5 Harald Welzer/Sabine Moller/Karoline Tschuggnall, „Opa war kein Nazi“. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt a. M. 2003.

Berücksichtigt man diese unterschiedlichen Schichtungen der Haltungen der Generationen, dann müsste die Frage lauten: Gibt es Formen, in denen die zu Abstraktion neigende große nationale Erzählung und die zu Umdeutungen und Projektionen tendierenden Familienerzählungen wieder zusammengebunden werden können im Sinne des Eingangszitats von Hannah Arendt? Denn „Erzählung“ bei Arendt meint genau dies: „Nacherzählen dessen, was sich ereignet hat ...“

Salomon Korn, Vizepräsident des Zentralrats der Juden in Deutschland, hat im Zusammenhang mit der Analyse der Wirkung des großen Berliner Holocaust-Denkmal daran erinnert, dass die jüdische Erinnerungstradition ihrem Wesen nach „durch fortwährende kollektive Ritualisierung transgenerational im Individuum verinnerlicht [wird]“. Die jüdische Tradition „bedarf keinerlei Vergegenständlichung“.⁶ Ich möchte ergänzen: Die Vergegenständlichung muss nicht mit komplexen Symbolisierungen aufgeladen werden, denn auch die jüdische Tradition kennt natürlich einfache visuelle Zeichen – wie kleine Steine auf Gräbern.

Es hat in der Bundesrepublik erst in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre – d. h. mehr als 40 Jahre nach den Ereignissen und nach einer langen Zeit der Zurückhaltung und des berechtigten Misstrauens gegenüber symbolischen Denkmalsetzungen – wieder Versuche gegeben, neue Denkmale und Mahnmale im öffentlichen Raum zu realisieren. Dies geschah aber zumeist an der Peripherie und mit lokalem Bezug. Dem waren in den Jahren zuvor zahlreiche zeichenhafte Markierungen, in der Regel schlichte Gedenktafeln mit kurzen Texten, vorausgegangen, mit denen zivilgesellschaftliche Akteure wie Geschichtswerkstätten, Initiativen und Vereine konkrete Orte der Opfer, aber auch Orte der Täter mitten in unseren Städten ins Bewusstsein zurückgeholt haben. Der Versuch, eine neue Denkmalsprache zu entwickeln, wurde ab Mitte der 1980er-Jahre zunächst noch von den Künstlern der ersten Nachkriegsgeneration begonnen. Ihr Bezug war jedoch nicht der oben beschriebene historisch-soziologische Diskurs, es waren vielmehr philosophisch orientierte Kunsttheorien, welche bildkünstlerisch die „Leere“, das „Verschwinden“ und letztlich auch die „Sprachlosigkeit“ selbst zum Thema gemacht haben. James Young hat diese Entwicklung, die er interessanterweise nur in Deutschland beobachtet hat, 1993 „counter-monuments“, Gegendenkmale,

6 Salomon Korn, Hintergrund im Untergrund, in: Jüdische Allgemeine, Beilage zur Eröffnung des Holocaust-Denkmal und zum Jahrestag des Kriegsendes, 2005 (6. Mai).

genannt.⁷ Dazu gehörten die frühen Arbeiten von Jochen Gerz, Micha Ullman und Horst Hoheisel.

An einer – in der Berliner Diskussion weniger bekannten – Arbeit von Jochen Gerz in Saarbrücken möchte ich das Konzept der Künstler der ersten Nachkriegsgeneration deutlich machen: Gerz hat 1993 zusammen mit Studenten 2146 Steine auf dem zentralen Platz vor dem Schloss in Saarbrücken verlegt, auf deren Unterseite die Namen aller jüdischen Friedhöfe in Deutschland eingraviert wurden, von denen die meisten „verschwunden“ sind. Anders als die vielen vor dieser Zeit gestalteten Gedenktafeln handelt es sich um eine bewusste künstlerische Setzung, die neben den historischen Fakten zugleich auch das Verdrängte und das Unausgesprochene thematisiert. Sichtbar ist seither nur das Straßenschild: „Platz des unsichtbaren Mahnmals“.⁸

Auch Micha Ullmans unterirdische „Bibliothek“ von 1993 in Berlin-Mitte kann als eine Metapher der Leere und des Verlustes gelesen werden. Aber durch den konkreten Ortsbezug auf dem Platz der Bücherverbrennung, wo die Dokumentar-Bilder heraufbeschworen werden, in denen Studenten noch die letzten Bücher aus der Bibliothek hinunter ins Feuer warfen, bekommt diese Arbeit eine narrative und zugleich gegenstandsbezogene Dimension. Durch die deutlich als leere Regale erkennbare Struktur des unterirdischen Raums bleibt die Metapher nicht nur abstrakt, sondern wird zum Zeichen, das zugleich auf Reales – hier das historische Ereignis am authentischen Ort – verweist.⁹

Erst die nächste Künstlergeneration, insbesondere solche Künstler, die wie Gerz und Ullman aus dem Umfeld der Konzeptkunst kommen, einer Kunst-richtung, die sich im autonomen Kunstbereich schon sehr viel früher ausdifferenziert hatte, kannte keine Scheu mehr, auch bei Denkmälern und Mahnmälen wieder Bildhaftes zu nutzen. Ihre Bilder wollen aber keine Metaphern mehr sein – wie noch bei Gerz –, sondern sind pure Zeichen, die auf komplexe Zusammenhänge verweisen. Ziel dieser Künstler ist es, einen Erzählanlass und zugleich – wie auch schon ihre Vorgänger – einen Reflexionsanlass zu konstati-

7 James E. Young, *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, New York 1994, sowie James E. Young, *Mahnmale des Holocaust – Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens*, München 1993.

8 Jochen Gerz, *2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus*, Stuttgart-Ostfildern 1993.

9 Micha Ullmann, „Und andere Denkmale in Berlin“, in: Johannes Heesch/Ulrike Braun, *Orte erinnern – Spuren des NS-Terrors in Berlin. Ein Wegweiser*, Berlin 2003.

tuieren. Dabei beziehen sich einige dieser Künstler in ihren Konzepten explizit auf jüdische Erinnerungstraditionen, indem sie eine enge Verbindung zwischen Zeichen und Schrift herstellen.

Ein Projekt, das mit der Beziehung von Text und Bild Erzählanlässe schafft, ist das Denkmal „Orte des Erinnerns“ im Bayerischen Viertel in Berlin-Schöneberg von Renata Stih und Frieder Schnock. Es ist beispielhaft für erzählendes Erinnern, hier: an die schrittweise eskalierende Gewalt gegenüber den jüdischen Nachbarn, die bis in die dreißiger Jahre als akzeptierte Bürger in diesem Viertel gelebt hatten. Seither wird von vielen das Bayerische Viertel, in dem das Denkmal installiert wurde, als symptomatisch für die Geschichte des Berliner Judentums betrachtet.

Diesem Berliner Denkmal war bis zu seiner Installation 1993 ein intensiver, zehn Jahre langer Erinnerungsprozess vorausgegangen, an dem verschiedene Gruppen wie die Geschichtswerkstatt, Parteigliederungen, Kirchengemeinden und Schulen beteiligt waren, was in der Forderung nach einem Denkmal mündete. Vielen Beteiligten schwebten zu Beginn eher traditionelle Denkmalformen vor, wie z. B. ein Obelisk mit den eingravierten 6000 Namen der Opfer allein aus diesem Berliner Bezirk. Dass eine Öffnung des Denkmal-Wettbewerbs für aktuelle Kunstkonzepte erreicht werden konnte, ist der Effekt einer kontinuierlichen Moderation dieses Prozesses durch die Autorin dieses Beitrags als Leiterin der kommunalen Galerie „Haus am Kleistpark“.¹⁰

Das Denkmal von Stih/Schnock, das aus diesem Wettbewerb hervorging, gilt mit seinen 80 Teilen, die über ein ganzes Viertel verteilt sind und sich dennoch nicht aufdrängen, auch international als ein gelungenes Konzept. Es nahm, so könnte man sagen, andere Erzählformen, wie etwa die später veröffentlichten Tagebücher von Viktor Klemperer im Bild-künstlerischen Medium vorweg.¹¹

Auf 80 Schildern, die in Form und Technik einfachen Straßenschildern ähneln, erinnert die Bildseite eher an ein *Memory*-Spiel oder an Bilder aus Schulbüchern (Fibeln), mit denen Schrift geübt werden soll. Und genauso funktionieren diese Bilder. Keiner käme auf die Idee, diese fast naiv anmutenden Motive als Symbole des Holocaust zu interpretieren – sie sind nicht mehr und nicht weniger als konkrete Erinnerungsanlässe für den Inhalt der Texte

10 Für weiterführende Informationen siehe www.hausamkleistpark-berlin.de.

11 Victor Klemperer, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten*, Tagebücher 1933–1945. 2 Bde., Berlin 1995.



Denkmal „Orte des Erinnerns“ von Renata Stih und Frieder Schnock 1993 im Bayerischen Viertel in Berlin-Schöneberg; Eine Tafel (Vor- und Rückseite) von insgesamt 80, befestigt an Lampenmasten

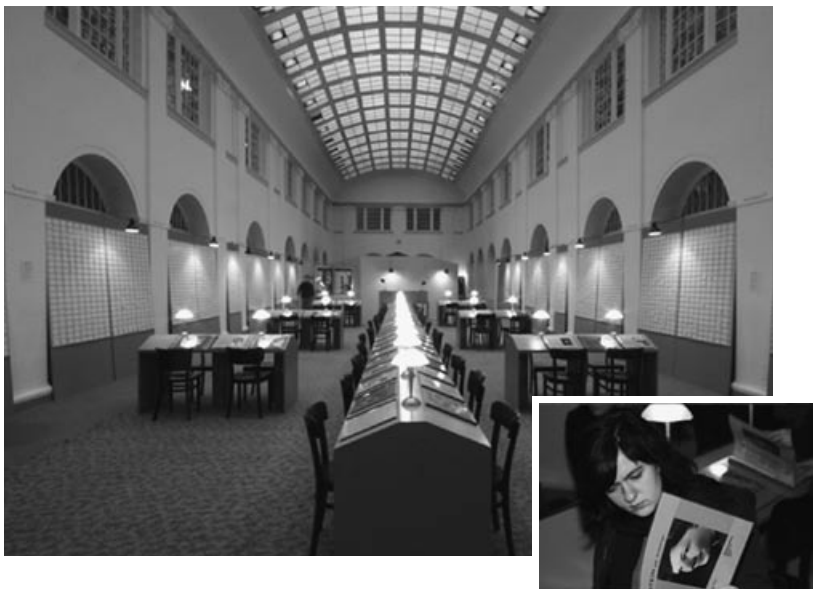
Fotos: Frank Müller, © Haus am Kleistpark

auf der Rückseite. Die Bildzeichen sind sehr häufig auch Gesprächsanlässe, die es ermöglichen, dass Alte und Junge oder Fremde miteinander ins Gespräch kommen. So sagt zum Beispiel ein Kind: „Das mit der Katze fand ich das traurigste. Es ist ungerecht, dass man Menschen, die schon so viel Schlimmes erlebt haben, auch noch ihre Lieblingstiere wegnimmt.“ Auf diese Weise kann ein in Bürokratiesprache formuliertes Verbot: „Juden dürfen keine Haustiere mehr halten. 15. 5. 1942“ übersetzt werden, das Bild der Katze wird der Anlass für einen Einstieg in ein Gespräch.

Die Arbeit der Künstler wurde nach der Fertigstellung des Denkmals an andere weitergegeben. Ein Prozess ist entstanden: Lehrer und das kommunale Jugendmuseum ermuntern Kinder und Jugendliche zu erzählen, was sie bei den Bildern bewegt hat und was sie ihre Großeltern gefragt haben. Bei diesen Anlässen wird die Fantasie für die konkreten Situationen des Ausgegrenztseins deutlich, die man im besten Sinn als Empathie bezeichnen kann. Zugleich entstehen auch Fragen: Wer hat sich diese Gesetze ausgedacht, wer hat sie zugelassen, wie verhielten sich die Nachbarn, die Klassenkameraden oder die Arbeitskollegen und die christlichen Freunde?

Bei der Kriegsgeneration führte dieses Denkmal dazu, dass die Großeltern nicht nur ihren Enkeln viele Details aus ihren Lebenszusammenhängen in der NS-Zeit erzählten, sondern auch den an der Erinnerungsarbeit forschend beteiligten Mitarbeiter/innen unserer kommunalen Kultureinrichtung. All die Jahre vorher hatten sie noch abgewehrt: „Wir haben nichts gesehen!“ Seit es die 80 Schilder dieses Denkmals gibt, die mitten im Alltag die konkreten Ausgrenzungsschritte markieren, entstanden viele Gesprächssituationen mit nicht-jüdischen Zeitzeugen, die schließlich auch Erinnerungen an Deportationen und den Verlust von Freunden und Schulkameraden aussprechbar machten, nicht selten zum ersten Mal nach dem Krieg.

Das Denkmal im Bayerischen Viertel ist als Teil einer kollektiven Erzählung angenommen worden. Parallel zu den Befragungen der nichtjüdischen Nachbarn wurden im Laufe von über 20 Jahren Kontakte zu mehr als einhundert ins Exil gezwungenen ehemaligen jüdischen Nachbarn hergestellt. Sie waren bereit, uns ihre Familiengeschichten zu erzählen und mit persönlichen Bildern und Dokumenten zu ergänzen. Hinzugefügt wurden Lebensgeschichten von zahlreichen Prominenten, die in diesem Viertel gelebt haben: Albert Einstein, Nelly Sachs, die „Comedian Harmonists“ und neben vielen anderen auch



*Ausstellungsinstallation „Wir waren Nachbarn“ 2005 Rathaus Schöneberg, Berlin
Konzept/Entwurf Katharina Kaiser; Lesende in der Ausstellung mit einem der
über 100 biografischen Alben*

Fotos: Gerhard Haug, © Haus am Kleistpark

Renate Schottelius. Sie ist in Argentinien als bedeutende Tänzerin mit einer eigenen *company* besser bekannt als in Berlin. 1936 hatte Argentinien der damals 14-Jährigen Exil gewährt.

Diese biografischen Dokumente wurden in verschiedenen Ausstellungen und Lesungen – auch *open air* auf dem zentralen Platz im Bayerischen Viertel – als *work in progress* vorgestellt. Nach intensiven politischen Diskussionen werden diese Dokumente seit 2005 in Form von Familienalben für jeweils drei Monate als Intervallausstellung im Rathaus Schöneberg präsentiert, das am Rande dieses Viertels liegt. „Wir waren Nachbarn“ heißt der bewusst schlichte Titel dieser mit künstlerischen Mitteln gestalteten Ausstellungsinstallation. Auch die früheren christlichen Nachbarn kommen in der Ausstellung vor: ihre Teilnahmslosigkeit, ihre Abwehr, Denunziationen und in einigen Fällen auch ihre mutige Hilfe.

Das Denkmal im Bayerischen Viertel ist demnach nicht isoliert auf sich gestellt, sondern es ist „embedded“,¹² eingebettet in einen kollektiven Erinnerungsprozess, wie auch andere konzeptionelle Denkmale, die mit Bild und Schrift arbeiten. Sie unterstützen mit künstlerischen Mitteln auf je besondere Weise das in anderen Medien vorbereitete Erzählen, das ich – in Aktualisierung des Arendt'schen Zitats – einen „narrative turn“ nennen möchte. Nachdem die Kulturwissenschaft seit den 1990er-Jahren eine Dominanz der Bilder konstatiert hat, die in den letzten Jahren als „iconic turn“ auch in den Geschichtswissenschaften angekommen ist, lässt sich im Kontext der Erinnerungskulturen ein „narrative turn“ beobachten.

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs waren es zunächst vor allem Bilder, derer sich die Erinnerungspädagogik und Gedenkstättenarbeit bediente: Fotos von anonymen Opfern haben sich seither in das Bildgedächtnis von zwei Generationen eingeschrieben. Dabei sind einzelne, immer wieder zitierte Motive regelrecht zu „Ikonen des Holocaust“¹³ geworden, wie die Bilder der Befreiung der Konzentrationslager in den Westzonen: Leichenberge auf Lastwagen oder Gefangene am Stacheldrahtzaun und auf Holzpritschen, Skeletten ähnlicher als lebenden Individuen. Natürlich gab es schon sehr früh Autobiografien, aber erst seit Anfang der 1980er-Jahre – beginnend mit der Fernseh-Serie „Holocaust“ 1979 – setzte auch in Deutschland massenmedial die Wende zum Narrativen ein, sowohl als *fiction* in Spielfilmen als auch in Autobiografien und dokumentarischen Werken aus der Perspektive der Opfer.

Diese Wende zum Erzählen folgt aber nur dann dem von Arendt intendierten aufgeklärten Impuls, wenn in ihm – im Sinne der jüdischen Gedenkkultur – individuelle und kollektive Erzählungen, wenn Schrift und bildhafte Zeichen zusammenfließen und dabei die realen Ereignisse als konkrete Einzelne bewahrt werden und nicht in abstrakten Metaphern verschwinden. Mit Blick auf die Gegenwart hat Arendt an anderer Stelle gesagt: „Das Höchste, was man erreichen kann, ist zu wissen und auszuhalten, dass es so und nicht anders gewesen ist.“¹⁴

12 „Embedded“ ist ein zentraler Begriff aus einer aktuellen internationalen Kunstform, der *site-specific-art*.

13 Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung*, Berlin 1998.

14 Hannah Arendt, *Lessingpreisrede* am 28. Sept. 1959, S. 36 ff.